

# A IMAGEN Y SEMEJANZA DE...

## LOS ANIMALES

CARLOS GÓMEZ CARRO\*

Por desdicha, el cuervo  
siempre soltará el queso.  
(*Viaje al centro de la fábula*, 1981)

“ [ n Guatemala siempre hemos perdido”, apuntaba Augusto Monterroso (Tegucigalpa, 1921-Ciudad de México, 2003) al recibir el premio Príncipe de Asturias, en el año 2000. Dicho esto en tierra de hidalgos, sonaba más a ironía, como ocurre en la mayor parte de su obra, que a recelo o queja. Jugaba a la paradoja del Conejo, aquél del relato “El conejo y el león”, con el que comienza su libro *La oveja negra y demás fábulas* (1969), en donde un estudioso sorprende al mundo al publicar un tratado en el que demuestra que, en contra de lo que la gente piensa, el León es “el animal más infantil y cobarde de la selva” y el Conejo el “más valiente y maduro”. Nada menos que la refutación de los supuestos de Darwin (el león no es como lo pintan, uno concluye; tampoco el ser humano) acerca de la evolución de las especies y la supervivencia del más fuerte. El Conejo, como Monterroso, no necesita presumir de lo que carece ni necesitaba dañar a sus semejantes para sentirse bien consigo mismo.

Es el mismo escritor que en otra parte, “Estatura y poesía” (*Movimiento perpetuo*, 1969), nos revela la relación directa que

\* Área de Literatura del Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

existe entre la corta estatura y la aptitud para la poesía, y confiesa: “Desde pequeño fui muy pequeño”. Uno se acuerda de Libertad, el personaje de Quino, cuando el padre de Mafalda después de saber su nombre la mira con incredulidad y ésta le dice: “No me juzgue por mi tamaño”. Y qué bueno si se es pequeño porque, como además señalara el escritor: “lo bueno, si breve, dos veces bueno”, con lo cual, aparte de refutar, tal vez, la grandilocuencia de aquellos escritores que, como la rana, dilatan y dilatan el tamaño de su obra (la presentan aquí y allá y disertan sobre cualquier asunto), insatisfechos aún de que no esté en proporción de su imagen, se pregunta, esta vez con Horacio, “por qué nadie está contento con su condición”. En ello se advierte una tensión constante en su obra entre el deseo y la realidad. La sensación de que hay que tener cuidado con lo que se desea, pues qué tal si se cumple y no nos apetece, a fin de cuentas esa novedad.

La obra de Augusto Monterroso es minimalista por convicción (y por tamaño). Más que por las dimensiones internas de su ficción o por el número acotado de sus textos, por la sobriedad de los esquemas narrativos que emplea. El juego mesurado que propone a partir de la puesta en juego de unos cuantos elementos narrativos, cuidadosamente dispuestos en una arquitectura de grandes espacios vacíos, sugeridos. Minimalista, también, en contraste con una cultura predominantemente barroca. Es una herencia, lo decía Severo Sarduy, anterior, incluso, a la colonización europea. De la arquitectura monumental de Teotihuacan y Palenque a los murales de Diego Rivera, pasando por la Coatlicue, tan parecida formalmente al Sagrario Metropolitano de la Catedral de la Ciudad de México, las sutilezas en torno a la verdad y a la mentira de los dramas de Alarcón, los atisbos genéricos de Sor Juana o la mitología comparada en los murales de Orozco, los enmascaramientos de Tezcatlipoca, máscara sobre máscara, cuando engaña a Quetzalcóatl (quien a sí mismo se engañaba para cometer incesto), los disfraces ideológicos de Santa Anna, el conservadurismo liberal de Porfirio Díaz, las mentiras verdaderas de César Rubio, el de *El Gesticulador* de

Usigli, y las verdades que se esconden bajo el mutismo y las máscaras del ejército zapatista. En un mundo concebido para celebrar las grandes hazañas, Monterroso se decide por lo pequeño y simple.

Cuando dice que “en Guatemala siempre hemos perdido” se disculpa por no admirar el estruendo de la victoria (a menos que sea la tortuga la que vence), por no aspirar a ser el más sabio (pues terminaría por ser un incomprendido más, como el búho), por no desear “la parte del león” (aunque el león se la ofrezca), ni ser el que vuela más alto (aunque sueñe, a veces, con ser el que vuela más alto). Tal vez porque sabe que en él mismo, al menor descuido, pueden aparecer todos esos defectos que caracterizan casi siempre a la zoología humana. ¿Qué pretende Monterroso con todo ello?: Enseñarle a la mosca la forma de salir del frasco. (En *Movimiento perpetuo*, el escritor apunta un epígrafe tomado de Ludwig Wittgenstein: “¿Qué se propone uno con la filosofía? Enseñar a la mosca a escapar del frasco.”)

Monterroso se encarama, para perderle el miedo al miedo, en las alturas para escrutar el comportamiento humano: Es el esquema de trabajo que siguió desde el referido relato de “El conejo y el león”, en donde el psicoanalista observa subido a “un altísimo árbol”, lo que el hombre hace desde que es hombre. Monterroso llegó a la ciudad de México en 1944, perseguido por las hienas que se disputaban el poder en Guatemala, y aquí se quedó, en el Altiplano mexicano, que fue el modo que encontró de subirse al árbol. Ya era en gran medida lo que era, un escritor minimalista, satírico, pero aquí supo que se valdría de la fábula para engendrar sus historias, un género que parecía haber dicho todo lo que podía decir y que en él cobró una vigencia inesperada. Dispuesto aquí, en el Altiplano, pudo observar con mayor nitidez cómo los defectos y debilidades de la condición humana adquieren en su más primitiva forma los rasgos de nuestro origen animal.

Pero si en el escritor sólo hubiese la idea de satirizar la condición humana, lo más probable es que le pasara lo que a “El

mono que quiso ser escritor satírico” (*La oveja negra y demás fábulas*), uno de sus textos más celebrados, quien después de reconocer que lo peor del ser humano se encontraba en sus amigos más cercanos y en él mismo, decide dedicarse al misticismo y al amor al prójimo, que resultan de lo más aburrido. Lo que parece entrever es la posibilidad de revertir la fatalidad humana: acaso no todos debieran admirar el poder y no todos necesitan transitar por la triste vicisitud de pretender ser lo que no se es. Disfrazados como camaleones que tal como la rana, a quien, en la búsqueda de una autenticidad fingida, terminan por confundirla... con un pollo. Subido al árbol, observa y se observa. Perseguido por la dictadura, llega a México. Cómo burlarse de los gruñidos del dictador y cómo dejar de tenerle miedo. Cómo salir del frasco.

En Monterroso se advierte el horror del perseguido (si lo mejor de Bloy, como advierte el escritor, fue dictado por el hambre, lo mejor de él mismo fue dictado por el miedo). Es algo que, aparte de su experiencia vivencial, pudo haber aprendido del mago Cortázar, como el guatemalteco llama al argentino. Es sabido que el autor de “El perseguidor” era especialmente diestro en el relato breve (no obstante su estatura), y en algunos de ellos como “La noche boca arriba”, “Continuidad de los parques”, “Casa tomada” o “Bestiario”, se advierte la sensación del ser que es vigilado, la sensación de que algo desconocido, indescifrable y agazapado nos acecha desde un sitio desconocido. La pesadilla que no termina ni siquiera por definirse. La sensación de peligro que siente el animal cuando acude a abreviar irremediabilmente al claro del bosque, a sabiendas de que el horror lo espera.

En “el mago”, las cosas se invierten. Los sueños son la realidad, París es Buenos Aires y la humanidad la conforman once diminutos conejos alrededor de un dios que no sabe que es dios. “La autopista del sur” se convierte en una aporía de Zenón de Elea y podemos vernos desde los irracionales ojos de un axólotl y la vida (cuyo futuro es un pasado que ignoramos, pero presentimos) es un palíndromo escrito por Alina Reyes. La sensación

de que en uno se continúa el contrario, que las pesadillas existen. Que las pesadillas se encuentran de este lado de la realidad. Ese es el horror que, agazapado, habita el zoológico de Monterroso, en el que, igual, el conejo cree contenerse para no desatar su furia en contra del “cobarde” león, la mosca se sueña águila y al ser águila se arrepiente y quiere volver a ser mosca, pues a pesar de sus sueños de grandeza, adora, como tantas personas que uno conoce, pararse en la inmundicia. Hay un terror que paraliza (por el que “siempre hemos perdido”) y que siente la tortuga, perseguida apenas por Aquiles; es el miedo que paraliza al mono y lo hace desistir de escribir todo lo que sabe acerca de sus congéneres y de él mismo. El sentimiento que corroe al profesor de su relato “Obras completas” (*Obras completas y otros cuentos*, 1959), sentimiento que convertido en secreta envidia lo lleva a inducir a que su discípulo, un joven escritor que mucho promete, desista de su vocación literaria y se convierta, como él, en un estéril erudito. Es el terror al que se sobreponen en ocasiones sus personajes para contrariar un destino, como el de los personajes de “El eclipse” (relato que apareció en una *plaque*, antes de su primer libro, en 1947). Un español extraviado en el mayab, formado en la tradición aristotélica, es capturado por un grupo de indios. Para evitar su muerte, aquél los amenaza (recurriendo a la certeza que tiene de un próximo eclipse) con oscurecer el cielo si es llevado a la piedra de los sacrificios. Éstos discuten, lo inmolan al tiempo que rezan en voz alta las, por ellos, conocidas fechas en las que han y habrán de suceder los eclipses de sol, a pesar de no saber nada acerca de Aristóteles. En Monterroso, pues, encontramos esa lucha constante por sobreponerse al horror anunciado como fatalidad.

La parálisis que surge del horror, del horror del perseguido, del que “siempre” ha perdido. El burro que teme volver a tocar la flauta. La tortuga quien no cree que pueda volver a ganar, el conejo que no sabe si correr o dejar que la historia se repita. En “Leopoldo (sus trabajos)”, uno de los relatos de *Obras completas y otros cuentos*, un escritor en ciernes se prepara largo tiem-

po para acometer su obra. Desarrolla diversos borradores, afina el estilo hasta conseguir una abundante versión que cree definitiva, sobre la que hará, poco después, una depuración de tal magnitud que la versión última sólo contendrá unas cuantas líneas: 'Era un buen perro. Pequeño, alegre. Un día se encontró en un ambiente que no era el suyo: el campo. Cierta mañana, un puercoespín...' El miedo del mono, quien una vez más no sabe si debe escribir, "la porfiada historia del escritor que no escribe" ("Rosa tierno", en *Movimiento perpetuo*).

"El dinosaurio" (*Obras completas y otros cuentos*), su cuento más emblemático, se construye bajo ese procedimiento estético, "reduccionista" (un cuento que ni siquiera es cuento, "sino novela, de una línea", le confesaba el autor a José Miguel Oviedo). Adivinamos extensas páginas laboriosamente concebidas a lo largo de años de dura batalla frente a la página en blanco. Un largo borrador continuamente perfeccionado. Pero he aquí que el escritor se convence, como expusiera Salvador Elizondo, que la tarea del escritor no consiste en escribir, sino en borrar. O como lo expusiera con su enorme sabiduría Jorge Luis Borges: para qué dilatar en quinientas páginas lo que bien puede expresarse en unos minutos (y por qué no, en unos segundos, concluía posiblemente el guatemalteco). Mejor suponer que ese texto ya existe y pasar a su comentario. En consecuencia, "El dinosaurio" comienza a perder peso bajo la implacable tarea del podador y la incansable búsqueda de la obra perfecta concebida en una sola frase que funcione como una especie de "aleph", desde el cual se mirara toda su obra, puesto que sería la síntesis de esa obra. Un texto en el que se advirtieran influencias y propósitos.

La continuidad, por un lado, de la pesadilla que se sigue durante la vigilia: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía se encontraba allí.", expresa, lacónico, el texto entero. Si el cuento es un palíndromo simbólico, como los del mago Cortázar, el dinosaurio es él mismo quien despierta y se mira como en un espejo. El temor de ser lo que se odia. O, tal vez, como lo tradujera Efraín Huerta en uno de sus poemínimos: "Cuando/Desperté/

La/Putosauria/Todavía/Estaba/Allí”. Horrorizado de sus propios gustos, se desprende del simple análisis, el dinosaurio contempla la naturaleza de sus deseos.

En un relato de la tradición china, un dragón se entera del gusto de un hombre por los de su especie. La imagen se multiplica en los jarrones, tapices, cortinas de la casa del admirador. Es entonces que el dragón decide visitarlo, pero al verlo, el hombre huye despavorido, con lo cual aquél concluye que en realidad al sujeto no le gustan tanto los dragones. En un cuento de Henry James, “El papel tapiz”, se sugiere la idea de que un solo tema secreto recorre la prolija obra de un novelista, la tarea del lector sería descubrirlo, como el oculto dibujo dispuesto en un tapiz oriental. En el cuento “El dinosaurio” se advierte la perseverancia de un tema que, acaso, se pierde en la historia de la literatura y que resume Herbert Allen Giles en un relato de 1889, “El sueño de Chuang Tzu”: Un hombre despierta con la sensación de haber soñado que era una mariposa, al tiempo que se pregunta si no es una mariposa que ahora sueña que es un hombre. El asunto se complica en el caso de Gregorio Samsa, quien despierta convertido en una cucaracha. Lo terrible es que jamás volverá a despertar de este sueño. En el sueño de Chuang Tzu se advierte la idea del laberinto que produce el reflejo de un doble espejo. En el segundo espejo se ve la imagen del primero y la de éste en aquél, la ilusión del infinito: el hombre se ve en la mariposa y ésta en aquél, y así sucesivamente (el sueño contenido en otro sueño que a su vez contiene al primero). La metamorfosis se hace eterna. El fenómeno lo reproduce ostensiblemente Monterroso en “La cucaracha soñadora” (*La oveja negra y demás fábulas*). No obstante, en la percepción de Kafka, la ilusión se rompe, la imagen doble queda clausurada, y el soñador queda atrapado en la pesadilla de la que ya no regresa y lo que le da al texto la impresión de perplejidad y horror, porque uno espera, de algún modo, que el orden reaparezca y Gregorio regrese a su anterior identidad; a menos, claro, que el ser cucaracha haya sido (y así es) desde siempre su única identidad.



El ardid de Monterroso tiene otras vetas. Su visible inclinación por el relato corto tiene sus orígenes en la sobriedad de Rulfo, indirecta a pesar de todo, a quien retrata en la fábula de “El zorro es más sabio”; también por la simpatía sentida por los maestros de los “short shorts” y de quienes se sentía cerca: Chejov, Maupassant, Crane, Von Kleist o Joyce; no obstante, apunto una más que se advierte en “El dinosaurio”; aparte de lo que podría llamarse el “complejo de Bartleby” que asola al escritor que no escribe (que se dedica, inexorable, a borrar lo que escribe), las recurrencias palindrómicas y mágicas del autor de Rayuela, los laberintos de Kafka y de Borges (al que llegó tarde por considerarlo un epígono de aquél), en donde los espejos son “abominables”, a esa herencia, presumiblemente de la literatura china de los sueños dentro de otros sueños; añadido, decía, la de uno de los sueños más enigmático de la historia, el de Coleridge.

“Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de su estancia, y al despertar encontrara en su mano esa flor... ¿entonces qué?” Hay en él un propósito presumiblemente maravilloso. En una flor, en cualquier flor, es posible encontrar el Paraíso. Quien entrega una flor (por lo general a una dama), entrega el Paraíso; al menos como promesa. La flor es, además, símbolo del instante, puesto que su esplendor es momentáneo. En el instante se cifra lo eterno. Mientras más intenso es el instante, más memorable: indeleble. El modo, casi siempre cursi, de declararle a la amada: “tú eres aquello que he soñado”. La idea de que el Cielo es posible encontrarlo en esta tierra. Pero sólo en esos instantes que parecen sueño y de los que nos queda una flor (que se marchita) como única prueba. La flor es también un talismán. Nos permite transgredir la realidad convencional, plana, por otra maravillosa; transgredir el destino y rescatar a la dama de la fatalidad de pasarse la vida en manos del celoso dragón que la vigila y la mantiene encerrada en un castillo, por demás mágico.

En el relato de Monterroso, la “prueba” es el dinosaurio. Y lo que demuestra es que se estuvo esta vez en el Infierno. La idea



de que al despertar, podemos seguir no en el sueño, sino en la pesadilla. Si en la vida podemos continuar el Paraíso en una flor; mas podemos, desde la perspectiva del guatemalteco, concebir en ella el Infierno. En este sentido, el dinosaurio resulta una metáfora más contundente y, posiblemente, más realista que la de la flor. Mas si pensamos, como lo hacía él, que en Guatemala los escritores jóvenes, antes que escribir, se tienen que ir a la guerrilla y mueren ahí (su epitafio se convierte en un poema, al revés de lo que suponía Eliot: "Every poem an epitaph") o tienen que trabajar en la clandestinidad en las ciudades. Para Monterroso, el humorismo es la fase superior del pesimismo. Para él, Kafka lo fue (recordaba sintomáticamente cómo el escritor de Praga se tiraba al suelo de risa cuando su amigo Max Brod le leía pasajes de *El proceso*), un humorista; tal vez así habría que leer, entre otros, a Beckett y a Cioran.

De cualquier manera, el escritor pensaba que "escasamente existe un animal más risible" que el dinosaurio, a pesar de su irremediable parecido con los dictadores hispanoamericanos. El humorismo, por eso y por otras cosas, quizás sea el método, al menos el de Monterroso, de salir del frasco: su talismán, porque a lo mejor la filosofía no nos enseña nada acerca de la vida y de sus faunas, pero sí la literatura.

Historia fantástica

Contar la historia del día en que el fin del mundo se suspendió por mal tiempo. (*La letra E*, 1987)